

саме сучасні візуальні інформаційні технології і створюваний на їх основі відеоарт, відкривають для творчого розвитку молоді найбільші перспективи.

2. Спираючись на вищезазначене, уявляється коректним твердження, що даний еко-проект став для молоді одним із засобів освоєння світу та торування власних стежок, які згодом можуть привести і до нових шляхів у мистецтві. Останній забезпечує різноманіття впливу на глядача, провокує його до активної взаємодії, формує загальну екологічну свідомість, покликану спонукати особистість до конкретної практики – збереження й поліпшення стану зовнішнього і внутрішнього світів.

**Подальші дослідження** планується провести у напрямку вивчення місця і ролі графічного дизайну в новому синтезі сучасних мистецтв.

#### *Література:*

1. Даниленко В. *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Монографія.* – Х.: Калорит, 2005. – 244 с.: іл. – Бібліографія: С.227-229.
2. Орлова Т. *Образний синтез в умовах screen – культури // Філософські обрії.* – 2003. - № 10. – С.217-228.
3. Орлова Т. *Метамистецтво в контексті культурологічних інтенцій сучасності // Мистецтвознавство України. Зб. наукових праць. Ред. кол.: А.Чебикін та ін.* – К., СДП Крайчук В.П., 2004. – Вип. 4. – С. 248-261.
4. 4-й Блок Триєнале – 97 – Харків: *Матеріали симпозиуму / Упоряд. Л. Савицька, О. Векленко, під заг. ред. О. Гагуцьки.* – Х., 2000. – 56 с.
5. [www.4block.com](http://www.4block.com)
6. [www.livejournal.com/community/design\\_books/](http://www.livejournal.com/community/design_books/)
7. [www.prdesign.ru/design1.html](http://www.prdesign.ru/design1.html)

## **ЕЛЕМЕНТИ ТВОРЧОСТІ В АКАДЕМІЧНОМУ РИСУНКУ**

**Головатий С.С.**

**Криворізький державний педагогічний університет**

*Анотація.* У статті автор заперечує спрощене або викривлене використання поняття „творчий підхід” в навчальній практиці, яке часом перетворюється на китатт чогось модного і модернового в сьогоденному фаховому викладацтві. У пропонованому матеріалі доводиться нелогічність протиставлення творчості навчання, тому що останнє навчає художній мові, за допомогою котрої реалізується творчість.

*Ключові слова.* Образотворча грамота, рисунок, тон, форма, творчий компонент.

*Анотація.* Головатий С.С. *Элементы творчества в академическом рисунке.* В статье автор отрицает упрощенное или искривленное использование понятия „творческий подход” в учебной практике, которое подчас превращается в подобие чего-то модного и современного в сегодняшнем профессиональном преподавании. В предлагаемом материале доказывается нелогичность противопоставления творчества обучению, потому что последнее учит художественному языку, с помощью которого реализуется творчество.

*Ключевые слова.* Изобразительная грамота, рисунок, тон, форма, творческий компонент.

*Annotation.* In the article an author denies the simplified or distorted use of concept „creative approach” in educational practice, which at times grows into similarity something stylish and modern in today's professional teaching. Illogicality of contrasting of creation to teaching is proved in the offered material, because the last teaches to the artistic language, which creation will be realized by.

*Key words.* The graphic letter, figure, tone, the form, creative component

**Постановка проблеми.** Мабуть, не існує в світі абсолютного однозначного засобу, за допомогою якого можна було б навчити творчості, інакше вже б давно були створені прекрасні рецепти з цього приводу великими майстрами минулого. Тому автор пропонує на прикладі звичайної учбової постановки в самих загальних рисах, з залученням відомих знань і особистого досвіду довести, що фактор „творчість” не треба шукати в якихось таємних сховищах. Саме поняття „творчість” проникає в наше життя кожної хвилини і реалізується у всьому, що нас оточує. Прикладом тому – поезія О.С.Пушкіна і останні роботи Т.Н.Яблонської. Вдумливе ставлення до справи, уважна, з любов'ю й інтересом виконана робота з залученням накопичених знань завжди містить в собі паростки особистого, нестандартного вирішення поставленої задачі. Це й буде початком творчого підходу в житті, навчанні і в художній діяльності. Так вважає автор.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Спеціальних робіт, присвячених вихованню творчих здібностей в процесі навчання академічному рисунку майже нема. Однак ця тема в тій чи іншій формі проглядається в педагогічній практиці великих майстрів. Відомо, що П.П.Чистяков ставив в академії спеціальні постановки „на образ”. Його учень Д.М.Кардовський залишив велику педагогічну спадщину з художньої освіти як теорії, так і на практиці. Особливе місце займає великий колектив художників, що одержали художню освіту в майстерні Д.Н.Кардовського і працювали під талановитим керівництвом доцента К.Н.Корнілова. Багато корисного вкладено в друковані твори з теорії та методики викладання образотворчого мистецтва М.С.Радолова, О.М.Соловйова, М.М.Волокова, В.А.Фаворського, К.Ф.Юона та ін. Педагогічний спадок видатних майстрів не є застиглою схемою. В діяльності подальших поколінь він продовжує жити і розвиватися у відповідності з новими вимогами часу.

**Мета статті** – звернути увагу художників-педагогів на те, що творчість – це не тільки формоутворення. Творчість завжди була і залишається духовним джерелом. Розвинене почуття прекрасного у навколишньому світі було і буде

постійним засобом пошуку гармонії в реальному житті, що дасть змогу віднайти в мистецтві адекватну форму її відтворення.

**Результати дослідження.** Любителі мистецтва, а також учні художньо-навчальних закладів, роками навчаючись у цих закладах, довго не можуть усвідомити, що зображення і натура – це далеко не тотожні поняття. Рисунок – це переклад трьохвимірної дійсності на двохвимірну площину. Протягом століть людство створювало різноманітні системи для зручнопочитуваного способу перекладу реальних об'ємів і простору на плоску поверхню. Спочатку це були стихійні малюнки на стінах печер. Потім запанували жорсткі канони стародавніх єгиптян, вавілонців і асирійців. Далі з'явилися канони давніх греків, які були більш наближені до людського сприйняття. Потім було Середньовіччя, а за ним – італійський Ренесанс з його всесвітніми досягненнями на мистецькій ніві. Так поступово сформувались закономірності та привила щодо художньої творчості у вигляді трактатів. Згодом з'явилось чимало різноманітних посібників та методичних досліджень, призначених для їх використання в школах, училищах та вищих навчальних закладах. Ці посібники присвячені проблемам рисунку, живопису, композиції, декоративно-ужитковим мистецтвам та ін. Але з усіх проблематичних питань навчання образотворчому мистецтву проблеми композиції (творчості) залишилися найменш з'ясованими.

Наприклад, у двадцятих роках минулого століття постало питання про навчальний рисунок і роль в ньому композиційного (творчого) елементу. Частина викладачів вважала, що навчальне малювання може обійтися без творчого підходу, тому що, мовляв, академічне малювання передбачає перш за все вивчення форм природи згідно з типовою програмою. Інші викладачі думали інакше. Так, П.Я.Павлінов бачив різницю між художнім і нехудожнім зображенням у тому, що художнє зображення має бути скомпонованим. Такої ж думки дотримувався художник-педагог В.А.Фаворський, котрий вважав, що рисувальник під час вибору точки зору (тобто до початку процесу малювання) уявно „компоує” майбутнє зображення. А художник-педагог М.П.Кримов був

упевнений, що під час роботи над пейзажним мотивом з природи нема ані найменшого сенсу якимось чином міняти цю саму природу, користуючись правом митця „підправляти”, або удосконалювати її. За його переконанням природні зв'язки до такої міри щільні й органічні, що найменше вторгнення до їх межі може привести до втрати головного – гармонії.

Протягом багатьох століть образотворча навчальна практика накопичила чималий досвід щодо співставлення суто природних форм природи в зображенні з елементами вольових рішень автора. Нажаль, у наш час на цю тему може знайтися чимало думок спекулятивного характеру. Деякі педагоги-художники віддають беззаперечну перевагу, так би мовити, „творчому” підходу в навчальному процесі. Вони стверджують, що копіювання природи привчає учнів до пасивного малювання, позбавленого ознак творчості. Але ці педагоги ніколи не в змозі пояснити студентам, що ж таке є творчий підхід. Вони просто закликають до творчості в навчальних роботах, не копіювати природу, але не вказують шляхів і напрямків творчого пошуку. Підсумком такого „творчого” навчання є некерована стихія, коли учні починають малювати навмання, не відаючи ні про яку конкретну мету, тобто без свідомості програм. Такі рішення у результаті призводять до остаточного нівелювання процесу навчання і взагалі до профанації художньої освіти. Яскравою ілюстрацією модернових новацій в художньо-освітній справі можна вважати експерименти у ВХУТЕІНі та ВХУТЕМАСі у післяреволюційний період в Росії.

За спогадами А.О.Рилова, котрий в ті поки викладав у вищезазначеному закладі, вся система навчання, починаючи з наборів учнів і закінчуючи програмами, була докорінно змінена на користь вільному художеству через посередництво індивідуальних майстерень, котрі згодом були замінені колективним методом викладання. Але ці зміни страждали одним недоліком: вони перш за все ставили за головну мету виховання художника-творця, не даючи при цьому учням академічної художньої грамоти. До того ж у навчальному закладі на той час було засилля художників-педагогів лівого напрямку, котрі вороже ставились до традиційної академічної системи. Замість

сталої, перевіреної часом програми на світ з'являлась величезна кількість новонароджених програм „лівого спрямування”, в яких однією з головних задач було покінчити з Академією так, щоб і духу її не залишилося у навчальному закладі. Це був період знищення школи образотворчого мистецтва, яка за роки свого існування виховала блискучу плеяду художників вищого гатунку.

А між іншим навіть в старій Академії існувала думка про шкідливість бездумного копіювання природи. Так, високоосвічена людина свого часу, друг і однодумець Д.Дідро Д.Голіцин писав у 1766 році: „Безумовне слідування документально відновлюваним подробицям обмежує уяву живописця або скульптора, такий метод роботи виявляє найсуворіше поневолення і може розглядатися як посередність”. Логічність попередньої думки підтверджується і доповнюється вибірковим принципом „покращення природи”, який передбачав свідому розумову діяльність учнів в процесі малювання. Переконливим фактом у зазначеному контексті є академічна практика ставити учбові постановки з рисунку за біблійними, свангельськими або міфологічними сюжетами. Учні мусли малювати природу, часом доповнюючи своє зображення необхідним антуражем і середовищем. Все це вимагало від них прийняття самостійного рішення, творчої фантазії, знання історичних та біблійних подій.

Таким чином, проблеми розвитку творчих здібностей під час натурального малювання на є виключно новітньою ідеєю.

В наші часи, як уже згадувалось раніше, деякі художники-викладачі проблему творчого ставлення до учбової роботи вирішують дещо спрощено. В програмах дитячих художніх шкіл можна прочитати, що рисунок натюрморту з природи має бути *умовним*. І ця порада повторюється від одного завдання до іншого. Ніяких пояснень щодо „умовності” рисунка нема. До того ж мова йде всього-на-всього про дитячу школу, котра мусить преш за все залучати дітей до збагаченого сприйняття світу, і в разі такої розвиненості у подальшому, на інших рівнях ускладнювати фахові задачі в тому числі і різноманітними „умовностями”.

Здорова реалістична школа вимагає перш за усе наукового підходу до навчального процесу. Але науковість має уживатись з людяним, а саме емоційним ставленням до зображуваного. Інакше кажучи, емоції повинні бути розумними, керованими нашим інтелектом.

Звернемось до практики. Вибір точки зору відносно природи вже є не що інше, як „маленький творчий акт”. Учень, вибираючи точку зору, розмірковує над вибором. Він мусить співставляти свій вибір з тією конкретно-навчальною задачею, яку перед ним поставив учитель в своїй настанові.

Наступна задача – пошук і вирішення головної пластичної ідеї майбутнього зображення засобом невеличких замальовок-ескізів. Цим вирішується формат зображення і головна композиційна ідея. Вирішивши її, учень починає роботу над оригіналом. Початок роботи вимагає абстрагування від конкретних форм природи. Відставивши від себе планшет, студент повинен уявити у форматі головний пластичний мотив постановки. Легкими лініями широко намічається вся маса майбутнього зображення з урахуваннями загальної конфігурації природи і її руху. Якщо передбачається зображення з фоном, що одразу ж потрібно враховувати і цю обставину. На цьому етапі учні схильні перебільшувати розмір зображення, забуваючи про так зване „повітря”, яким має бути оточене зображення.

В цей час викладач мусить постійно нагадувати учням, щоб вони не поспішали переходити до „точного” малювання, тобто до по предметного змальовування окремих частин природи. Замість цього пропонується приблизне уточнення великих мас з подальшим розчленуванням загальної маси на відносно менші, куди входять життєподібні форми з урахуванням певних напрямків і рухів.

По мірі з'ясування пропорційних співвідношень великих і малих мас, відбувається поступовий перехід від стадії мас до конструкції форм. І на цьому етапі необхідно стримувати рисувальників від бажання працювати над розробкою живих форм. Замість цього потрібно „конструювати” зображувані

форми, дивлячись на натури і рисунок не окремо, а у співставленні до цілісної форми з урахуванням загального руху великої форми.

На цьому етапі виявляється, що більшість учнів нездатна абстрагуватись від реальних форм натури, які вони спостерігають. Майже всі вони готові копіювати те, що бачить око. Але ще П.П.Чистяков зазначав, що ми маємо зображувати те, що бачить наше око і те, що ми знаємо про зображуваний об'єкт.

Таким чином, малювання з натури не є елементарним копіюванням видимих форм, як це робить фотоапарат. Процес зображення, як бачимо, являє собою акт відтворення на двохвимірній поверхні тривимірної натури за допомогою вироблених століттями законів і правил образотворчої грамоти, які потрібно вивчати. Розробляти конструктивну основу видимих форм означає самостійно *створювати нову якість* того, що є живим прототипом, створеним природою. Натура і її образ в мистецтві – це різні речі. Тому ті, хто вважає малювання з натури натуралізмом, неправі. Вони або не розуміють, що таке є відтворення образу в процесі натурального малювання, або навмисне викривляють істину. Натуралізмом можна вважати тільки пасивне і бездумне змальовування зовнішніх ознак, які сприймаються оком. Таке малювання П.П.Чистяков називав малюванням лише одними очима.

В тих же випадках, коли зображення виникає на основі конструктивної побудови, яка спирається на об'єктивні знання зображуваного предмету чи групи предметів, це зображення *створюється* конкретним автором, і являє собою його особистий твір з його особистим тлумаченням цієї натури. Один відомий художник-педагог досить образно визначив процес малювання з натури. Він казав: „Щоб намалювати живу натуру, треба її спочатку омертвити, а потім оживити“. „Омертвити“ в його контексті означало створити досить жорстку конструктивну основу зображуваної натури.

Після з'ясування конструкції починається плавний перехід від об'ємної схеми (конструкції) до пошуку пластичної виразності об'єкта. Ці якості містяться в самій натурі. Але, як це не дивно, учні „не бачать“ усіх красот, які

особлює в собі пластика. Пластична досконалість несе в собі перш за все красу руху, анатомічну основу і пропорційні співвідношення окремих частин і цілого. Зразу ж зазначимо, що поняття пластики, оцінки її якостей, віддання переваг художниками у різні часи було неоднаковим. Тому такими різними були, наприклад, художні канони, а також зображення людей у різних авторів: скажімо, у П.Рубенса і у А.Дюрера. Ця обставина є свідомством відтворення в художніх творах особистого ставлення авторів до тих чи інших явищ життя. Це є одна з багатьох ознак, за якими ми визначаємо того чи іншого автора.

Для формування поняття пластики викладачам необхідно прикладати багато зусиль. Навчальні роботи студентів, як правило, страждають „дерев'яністю“, незграбністю, відсутністю живості. Причина цих негараздів одна – сприймання природи частками. Студенти видивляються в природі окремі фрагменти, не співставляючи їх один з одним і в цілому. Поняття „велика форма“ включає до себе крім пропорцій, об'ємів і руху також пластику, яка в першу чергу виявляється в живих формах і в значній мірі обумовлена анатомією. Між іншим, треба застерегти, що лише одна анатомія пластики не дасть. Якщо студент не виконає начерків, в тому числі начерків на тему руху та характеру, то знання анатомії як такої дадуть можливість йому замість живої природи зобразити мумію, де будуть всі м'язи, кістки, але не буде живої пластики живого тіла, тобто не буде живості.

З усього сказаного постає запитання: чи доцільно такий складний і всебічний процес пошуку композиції, конструювання, пластики, вивчення анатомії, перспективи, пропорцій та руху називати елементарним натуралізмом (антипод творчого)? Здається, ні! Таке аналітичне малювання привчає молодих людей до розумової діяльності. Не розумового мистецтва взагалі ніколи не було. Про це свідчить вся історія світового мистецтва.

Але необхідно нагадати, що не варто плутати мистецтво як таке з процесом навчання мистецтву. Згадаємо для прикладу музичне навчання і професійну музичну діяльність. Це далеко не одне і теж. Доцільно також підкреслити, що однієї системи знань мало. Необхідне творче ставлення до накопичених знань.



Інакше кажучи, необхідна робота, в котрій переважаючим стимулом має бути *інтерес*. Як казав А.Франс, щоб перетравити знання, треба поглинати їх з апетитом, не просто малювати з натури, а радіти натурі. Особливість мистецтва полягає саме в тому, що воно дає не тільки знання, але і свіжий погляд, неочікуване бачення звичного, відомого нам. Прикладів для ілюстрування останньої тези можна навести багато. Згадаємо пейзажі російського художника О.К.Саврасова. В якості мотивів для своїх поетичних творів він використовував зовсім прості і невігядливі куточки рідної землі. І у своїх учнів він виховував чуттєве ставлення до природи, вбачаючи саме в поетичному настрої ключ і джерело художньої творчості. З цією метою кожної весни він відправляв учнів пейзажної майстерні, керівником якої він був, на етюди. Саме в природі митець бачив безмежне джерело форм і настроїв, які сприяли б збудженню поетичної фантазії майбутніх фахівців.

Повертаючись до академічного рисунку, слід зазначити, що пошуком конструкції та живої пластики справа не завершується. Виразним засобом вирішення учбової роботи є тон. Перш за все не можна на тон дивитися (особливо в учбовій практиці) як на декоративне оздоблення. Мова йде про використання тону як засобу передачі на двохвимірній поверхні об'ємів і простору. Мистецька спадщина залишила нам багатий арсенал використання в зображенні лінії і тону. Оскільки навчання має носити усвідомлений характер, використання тону в навчальному рисунку повинно бути також усвідомленим. Це означає для учнів, що тон є будівельним матеріалом форми. Тому в його використанні має бути жорстка дисципліна і відповідальність. Кожна ділянка зображення мусить бути співвіднесена з метою і намірами автора. По-перше, тон пояснює форму, по-друге – за допомогою тону і перспективи вирішуються просторові плани, по-третє – тоном в сполученні з конкретними технічними прийомами передається матеріальність зображуваних предметів. І в четвертих – за допомогою тону вирішується режисюра всього зображення. Продумані акценти, пом'якшення та узагальнення дають можливість упорядкувати роботу таким чином, що вона буде зручно і вірно сприйматися глядачем.

Окремо необхідно нагадати про роль лінії в зображенні. Зазвичай цьому елементу студенти не надають належної уваги. Тому лінія в їх рисунках часто густо виглядає як випадковий елемент, що не несе в собі ніякої образної ваги. А між іншим, в зразках класичного мистецтва лінія відігравала визначну роль як пластичний та формотворчий фактор.

Учні мусять усвідомити, що лінії в природі не існує, але в зображенні нею необхідно користуватися. Тільки треба засвоїти, що лінія в зображенні має бути „живою”. Живість лінії не є щось загадкове. Лінія з одного боку показує нам край форми, а з іншого – пояснює глядачу складність цього краю. Це означає, що лінія мусить показувати різні плани, одні з яких виходять вперед, а інші відходять вглиб. Цим і пояснюється різноманітна акцентованість „живих” ліній. Треба слідкувати, щоб „просторова” лінія не випадала з рисуночного колориту і не відривалась від об’єму, котрий вона собою організує. Тому така лінія має в певних місцях органічно входити в тон, а в інших – виходити з нього, щоб дати видимий характер форм там, де тон не в змозі виконати цю функцію.

**Висновки.** На завершення скажемо, що рисунок лежить в основі всіх видів образотворчого мистецтва. Він мусить стати фактором, що забезпечує успішне художнє творення. Засвоюються основи образотворчої грамоти найбільш плідно у процесі творчого вивчення дійсності. Не слід розділяти проеси, що взаємно збагачують один одного, оскільки життя (натура) є єдиним джерелом художніх замислів, а роль рисунка можна визначити переш за все як засіб пізнання світу.

#### *Література:*

1. Малев Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств 18 века. – М.: Искусство, 1956, с.76.
2. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – с.157.
3. Овсянко-Куликовский Д.Н. Вопросы психологии творчества. –СПБ, 1902.
4. Раппопорт М. Художественное представление и художественный образ. // Эстетические очерки. – Вып.3. – М.: Музыка, 1973.
5. Фаворский В.А. Содержащие формы. // Декоративное искусство СССР.- 1965. - №1.
6. Фаворский В.А. О Композиции. // Творчество.- 1967.- №1-2.
7. Школа изобразительного искусства. – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР.- 1963.- Вып.7.
8. Эстетическая направленность в подготовке художников-педагогов. Сб. трудов. – М., 1973.